

## Núcleo Retomadas no MASP – (Re)colonialidade e Resistência

Flavia Meireles

**Resumo:** *Este artigo analisa as negociações institucionais do núcleo 'Retomadas', com curadoria de Sandra Benites e Clarissa Diniz, como parte da exposição 'Histórias Brasileiras' no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2022. Após o veto, por parte do museu, de seis fotos do referido núcleo que tratam sobre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e das lutas dos movimentos indígenas, as curadoras se viram impelidas a cancelá-lo integralmente. A repercussão social do cancelamento provocou o recuo da decisão e renegociação entre MASP e curadoras. Este artigo reflete sobre este caso à luz do complexo ano de 2022, sob os signos autoritaristas do governo no poder e a partir da simbologia do centenário da Semana de Arte Moderna e do bicentenário da República. Numa perspectiva crítica sobre as instituições que perpetuam a colonialidade (Quijano, 2005) sob as mais diversas formas, analiso o caso não somente no contexto das fotografias mas também no tratamento dado à primeira curadora indígena deste museu, sua parceira e os agentes da luta do MST.*

**Abstract:** *This article analyses the institutional negotiations surrounding the 'Retomadas' section, curated by Sandra Benites and Clarissa Diniz as part of the 'Histórias Brasileiras' exhibition at the São Paulo Museum of Art (MASP) in 2022. After the museum vetoed six of the photos in the section, about indigenous struggles and the Landless Worker's Movement (MST), the curators had no choice but to cancel the section altogether. The social impact of the cancellation led*

*MASP to backtrack and renegotiate their decision with the curators. This article reflects on this case in the light of the complex year of 2022, in the context of authoritarian nods from the government in power and based on the symbolism of the centenary of the Week of Modern Art and the bicentenary of the Republic. The case is analysed from a critical perspective on institutions that perpetuate coloniality (Quijano, 2005) in the most diverse forms, not only in the context of the photographs, but also in the treatment of the first indigenous curator of this museum, her curatorial partner and the agents of the MST struggle.*

## **Introdução**

Este artigo discute, por meio da análise de notas, cartas públicas, entrevistas e negociações institucionais, o caso do cancelamento e posterior reinserção do núcleo ‘Retomadas’, com curadoria de Sandra Benites Guarani Nhandewa e Clarissa Diniz, na exposição ‘Histórias brasileiras’, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), à luz do simbólico e controverso ano de 2022, refletindo também sobre o contexto político do período e elencando oito pontos específicos para um debate mais amplo sobre instituições culturais e política, a partir desse caso.

Do ponto de vista histórico, marcos comemorativos buscam reiterar, rememorar e reinscrever fatos da ordem do passado numa atualidade cujos sentidos são não somente diversos, mas também são politicamente disputados. Segundo a antropóloga Lilia M. Scharwcz<sup>1</sup>, a história “se comporta, muitas vezes, qual um campo de embates,

---

<sup>1</sup> Convém destacar que Lilia Scharwcz aparece, neste artigo, tanto como bibliografia de referência quanto como uma das pessoas envolvidas na curadoria da exposição “Histórias Brasileiras”. Por vezes contraditória, a relação entre

de desavenças e de disputas” (2019, p. 16) e a visibilização dessas disputas revela posicionamentos políticos. Os marcos comemorativos são possibilidades de reabertura desses embates. O ano de 2022 marcou, no Brasil, a co-incidência do centenário da Semana de Arte Moderna e do bicentenário da República que, no campo cultural, foram tematizados por realizações diversas, tais como a exposição ‘Histórias brasileiras’, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), na cidade de São Paulo. Esta instituição privada e sem fins lucrativos está instalada no seio do centro financeiro da cidade, a Avenida Paulista, e vinha, desde 2016, realizando uma série de exposições de longa duração com o mote das ‘histórias’, no plural, como tônica curatorial<sup>2</sup>.

Para o ano de 2022 a direção curatorial do museu escolheu o tema ‘Histórias brasileiras’ a fim de repensar esses marcos de centenário e bicentenário por meio de ‘núcleos temáticos’, com curadorias convidadas que buscaram articular como as histórias sociais, culturais e políticas atravessam e constituem as obras de arte. O cerne deste artigo, como dito, é sobre o núcleo ‘Retomadas’, cancelado e posteriormente reinserido na referida exposição, revelando aspectos complexos de tomada de decisão e de relação entre as curadoras e a direção geral da exposição, esta última a cargo de Adriano Pedrosa e Lilia M. Schwarcz, que podem ser vistos como medidas autoritárias por parte do museu e que podem, devido aos sujeitos históricos envolvidos, ser lidos

---

discurso e prática é, sem dúvida, mais complexa e exige uma leitura não somente cuidadosa, mas também situada, isto é, levando em conta as circunstâncias e as conjunturas de cada caso.

<sup>2</sup> Como se lê sobre o MASP: “Além da mostra de longa duração de seu *Acervo em transformação* na pinacoteca do museu, realiza-se ao longo do ano uma ampla programação de exposições coletivas e individuais que se articulam em torno de eixos temáticos: as Histórias da sexualidade (2017), as Histórias afroatlânticas (2018), as Histórias feministas/histórias das mulheres (2019). É importante levar em consideração o termo plural “histórias” que aponta para histórias múltiplas, diversas e polifônicas, histórias abertas, inconstantes e em processo, histórias em fragmentos e em camadas, histórias não totalizantes nem definitivas. “Histórias”, em português, afinal, abarca tanto a ficção quanto a não ficção, as narrativas pessoais e políticas, privadas e públicas, micro e macro”. Retirado de: <https://masp.org.br/sobre#social-statute>. Acesso em 2 de julho de 2024.

também como resquícios de colonialidade (Quijano, 2005, 1992; Mignolo, 2008; Walsh, 2017).

Inserindo o território latino-americano nos estudos da subalternidade e pós-coloniais, o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) - composto majoritariamente por autores/as latino-americanos/as dispersos/as por universidades do Norte Global, tais como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, entre outros, ou ainda de intelectuais do Norte Global que rumam ao Sul, tais como Catherine Walsh -, situa na colonização das Américas (1492) o marco histórico a partir do qual se vai compreender o sistema-mundo do capitalismo moderno. A colonialidade consiste no processo de permanente extração e despossessão que persiste e se atualiza, ainda que a administração direta não exista mais. Mais profundamente:

A colonialidade (...) faz referência ao padrão ou à matriz de poder que é resultado do colonialismo moderno, mas que não termina com ele, sobrevive a ele. A matriz colonial, que se instala com o denominado descobrimento da América em 1492, refere-se às diferentes formas de articulação do trabalho, do conhecimento, da autoridade e das relações intersubjetivas sob a determinação do mercado capitalista mundial e de critérios de classificação como raça, gênero, etnia, espaço, tempo, religião, linguagem, arte, sensibilidade, gosto, entre outros (Gonzales Vásquez e Ferreira Zaccarias, 2017, p. 46).

A matriz colonial está articulada, portanto, com a imposição do capitalismo como sistema global e se utiliza das classificações de raça, gênero, território, classe, etc para hierarquizar e dividir o trabalho e o poder mantendo a hegemonia de um único padrão de conduta colonial (Quijano, 2005).

A perspectiva decolonial nos serve de lente de análise conceitual e nos auxiliará, neste artigo, a explicar uma atuação do poder que inclua o ponto de vista subalterno – as fotos vetadas, as curadoras, os movimentos do MST e da luta indígena como sujeitos históricos - a fim de perscrutar sinais de perpetuação de práticas que reproduzem a colonialidade dentro da instituição museal. Como nos indica a pesquisadora Alessandra Paiva:

O decolonialismo tem aberto caminhos para o entendimento dos impactos do colonialismo nos âmbitos político, cultural e intelectual. O sistema da arte, como parte do âmbito cultural, necessita ser analisado a partir da ótica decolonial, que bem aponta as tensões geradas entre poder, subjetividade, identidade, representação e conhecimento (Paiva, 2022, p. 40).

Outro operador conceitual relevante para o caso Retomadas é o recolonial (Mombaça, 2020). Em um curto mas potente artigo intitulado “Plantation cognitiva”, Mombaça (2020) nos coloca os modos de reinscrição capitalizada das vidas subalternizadas que a autora chama de recolonial. Num movimento dinâmico, vidas negras e indígenas são excluídas do circuito de valor e são reinseridas por meio de uma mais-valia que é extraída dessas mesmas vidas. Segundo a autora:

Esse processo de extração, ao mesmo tempo que criou certas condições (sempre parciais e contestadas) de acesso para aquelas de nós que não acedemos ao mundo social de forma linear, refez o território político da plantação, pois reinscreveu a vida negra, indígena, colonizada e dissidente (nossa vida) numa equação ética e econômica do valor como aquilo que é expropriado de nós. Tais processos de valorização das vidas subalternizadas, embora estejam vinculados à emergência de práticas nomeadamente descoloniais no sistema de arte, parecem

apontar, mais bem, na direção de um recentramento do valor como mediador de nossas vidas (Mombaça, 2020, p. 8).

Articularemos o processo de veto e reinclusão das fotos, nos termos iniciais propostos pela direção do museu, com esse processo de extração seguido de reinserção colonial. O que se apresenta como ‘ponto fora da curva’ (e que torna esse caso tão relevante) são as negociações da reinserção do núcleo a partir da repercussão social e dos pontos levantados pelas curadoras, usando o lastro e aprendizado do MST e dos movimentos indígenas em favor da coletivização das lutas e da discussão sobre a relação entre imagens e sujeitos históricos.

Para levar adiante essas discussões, abordo o debate público disseminado a partir do desacordo entre as duas curadoras e o museu veiculado pelas mídias, artistas e movimentos sociais e seu impacto sobre as negociações da exposição, bem como sobre os termos de reinserção do núcleo. O intuito também é observar em que medida o choque de visões sobre a exposição faz emergir um debate sobre censura e silenciamento, temas/traumas recorrentes na história política do Brasil cujo período mais próximo de oficialização da censura foi a ditadura civil-militar, que perdurou por 21 anos no Brasil, e que a partir do golpe de 2016, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, voltou à tona como discurso corrente na sociedade.

O estopim do cancelamento do núcleo, ocorrido em maio de 2022, foi o veto, por parte do museu, de seis fotografias<sup>3</sup> de Edgar Kanaykõ Xakriabá, André Vilaron e João Zinclar (Medeiros, 2022) que documentavam a luta por reforma agrária do Movimento

---

<sup>3</sup> Essas fotos podem ser visualizadas no link: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/censura-masp/>. Acesso em 01 de março de 2024.

dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a luta dos movimentos indígenas por demarcação de terras contra cinco séculos de expropriação colonial. Tais fotos, como atestam as curadoras, eram a “coluna vertebral” (Benites e Diniz, 2022) do núcleo e, portanto, não poderiam ficar de fora da exposição. Em carta explicativa aos artistas, coletivos e instituições que integrariam o núcleo, veiculada no website Celeste<sup>4</sup> (Benites e Diniz, 2022), as curadoras argumentaram também uma divergência de visão sobre o material vetado, explicando que “aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria” (Diniz e Benites, 2022).

As imagens vetadas, em uma breve descrição, são duas fotografias de momentos do movimento indígena, tiradas por Edgar Kanaykõ Xakriabá, e quatro fotografias das passeatas e intervenções do MST, registradas por André Villaron e João Zinclair. O conjunto das seis fotografias denuncia o Estado Brasileiro em sua relação violenta acerca da demarcação de territórios, no caso indígena, e em reivindicações pela Reforma Agrária e denúncias contra Estado, em relação às lutas do MST. Nas imagens de Xakriabá vemos indígenas carregando a bandeira do Brasil, toda manchada de pigmento vermelho com a frase “lute como indígenas”; já na outra foto, vemos Alessandra Mundukuru, importante liderança indígena, segurando um cartaz onde se lê “justiça histórica”, e sua palma da mão esquerda aberta e direcionada frontalmente para a câmera, pintada de vermelho. Esta última foto foi tirada na II Marcha da Mulheres Indígenas, em Brasília, no ano de 2021. As quatro fotos que retratam o MST são:

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://select.art.br/basta-masp/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2024.

manifestantes mulheres do MST com foice na mão, igualmente em marcha das mulheres; uma fotografia da marcha do MST com uma faixa que cruza quase o campo todo de visão da foto e onde se lê “mulher, Mãe terra do MST”; uma foto de João Zinclar da vista aérea da Marcha Nacional pela Reforma Agrária e, por fim, do mesmo fotógrafo, uma foto repleta de manifestantes do MST vestidos de vermelho, com punho em riste e atrás deles uma faixa preta onde se lê: “acusamos os três poderes de impedir a reforma agrária”. Tais fotos tratam diretamente da realidade de luta desses movimentos, nos quais suas demandas e sujeitos são frequentemente criminalizados pelo próprio Estado e seus representantes.

É importante dizer que o caso ocorre em museu cuja missão é, segundo suas próprias palavras, ser “diverso, inclusivo e plural”, como vai reiterar a nota publicada pelo MASP no dia 14 de maio. A nota ainda diz que:

Justamente por ser um museu diverso, inclusivo e plural, o MASP preza pela liberdade de expressão e vem a público esclarecer seu compromisso com a arte e com a democracia no país. O Museu, em seus mais de 70 anos de história, jamais censurou ou inibiu qualquer forma de expressão artística. Pelo contrário, ao longo das décadas a instituição foi palco de discussões importantes da sociedade, como as presentes nos ciclos anuais de exposições *Histórias da sexualidade*, *Histórias afro-atlânticas*, *Histórias feministas* e *Histórias indígenas*. (MASP, 2022, s/p).

Antes de mergulhar neste caso, vale a pena mencionar que, em 2020, a curadora Sandra Benites assinou contrato com o museu como curadora adjunta e havia participado como palestrante de dois seminários, ambos intitulados “Histórias Indígenas” (2017 e 2019) no MASP. Assim, sua relação profissional com o museu vinha



se estabelecendo nos anos precedentes e no final de 2019 o MASP divulga amplamente, inclusive em mídias internacionais<sup>5</sup>, a contratação da primeira curadora indígena num museu de arte no Brasil.

### **Erro inesperado ou programação da colonialidade? O veto e o cancelamento do núcleo desdobrados**

De forma súbita e sem explicações evidentes, no dia 13 de abril de 2022, o assistente curatorial do MASP designado a acompanhar as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz comunica por e-mail a exclusão de parte do material selecionado pelas curadoras para integrar o núcleo “Retomadas” (Benites e Diniz, no prelo). Surpresas com o veto, as curadoras tentaram argumentar, sem sucesso, as razões pelas quais sustentavam a permanência das fotografias - que já eram de conhecimento da equipe curatorial do MASP e que estavam, inclusive, em processo de empréstimo com os artistas e demais integrantes convidados a participar do núcleo.

Como sintetiza o pesquisador Cayo Honorato:

No dia 11 de maio de 2022, as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz comunicam o cancelamento da participação do núcleo Retomadas na exposição Histórias Brasileiras, a ser inaugurada em 1º de julho no MASP. Inicialmente endereçado aos envolvidos na realização do núcleo, o comunicado torna amplamente conhecida a decisão das curadoras, da qual o museu e o MST estavam cientes desde pelo menos o dia 03 maio, dando início a uma controvérsia pública que se desdobra nas duas semanas seguintes (Honorato, no prelo).

---

<sup>5</sup> O portal especializado em arte latino-americana *C&America Latina* e o *New York Times* divulgam, ambos em 2020, as matérias: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/masp-contrata-curadora-indigena/> e <https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html>. Acessos em 23 de fevereiro de 2024.

Entre a comunicação do assistente curatorial (13 de abril) e a nota pública acima mencionada (11 de maio) houve repercussões do cancelamento entre artistas, convidados do núcleo e trabalhadores do campo da cultura. No dia 07 de maio, o curador Moacyr dos Anjos publica em sua rede social um *post*<sup>6</sup> cuja mensagem era “você não vão mais encontrar o texto abaixo no site do MASP” e reproduzia o texto que foi retirado do ar, já excluindo o núcleo ‘Retomadas’. A imagem que acompanha o post ironicamente dizia “Ocorreu um erro inesperado! Error 404. Página não encontrada” e os comentários já mostravam indignação com o tratamento dado ao núcleo. No dia 12 de maio, a direção nacional do MST divulga nota repudiando o cancelamento do referido núcleo. Nesta nota, lê-se:

Destacamos que ao inviabilizar a inserção da totalidade desses documentos o que de fato se efetiva é a exclusão de um dos maiores movimentos sociais da história contemporânea brasileira e latino-americana. Decisão que aponta para uma construção de conhecimento histórico distorcido e comprometido com uma cultura deturpadora da real complexidade da história política brasileira (MST, 2022).

O que se segue, dois dias depois, é a já citada nota pública emitida pelo MASP, negando qualquer censura e reafirmando seu compromisso com a democracia. Ainda nesta nota o MASP informou que o cancelamento foi pedido pelas curadoras no dia 03 de maio e alegou que um descumprimento de cronograma teria sido a razão pela qual as fotos teriam sido excluídas.

---

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/p/CdR9jtwNBzo/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2024.

O cancelamento se deu pela impossibilidade de incluir, no núcleo, 6 obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra – MST, solicitadas pelas curadoras ao departamento de produção do museu, muito fora dos prazos do cronograma estabelecido em contrato (MASP, 2022a, s/p).

No dia 16 de maio, no website do MST, as curadoras publicam nota de esclarecimento (Benites e Diniz, 2022a) na qual rebatem as declarações do MASP, pormenorizando detalhes das tentativas de negociação (inclusive após o impedimento), evidenciando que haviam cumprido todos os prazos solicitados pelo MASP e que o suposto cronograma foi solicitado pelas curadoras, mas que nunca chegou ao conhecimento delas. Ademais, as curadoras denunciaram a intransigência institucional e esclareceram que o cancelamento foi a única opção eticamente viável.

Diferentes canais de comunicação publicaram, nas semanas que se seguiram, matérias sobre a querela; no dia 19 de maio, mesmo não integrando o referido núcleo, o artista Cildo Meireles anunciou, em matéria do jornal *A Folha de São Paulo*, a retirada de suas obras desta exposição, em apoio às curadoras (*Folha de São Paulo*, 2022, s/p). Esta atitude, por parte de um artista de trajetória internacionalmente consolidada, marca uma inflexão na situação, já que precipita uma segunda nota do MASP, agora uma nota de retratação, no dia seguinte (20 de maio). Nesta segunda nota, o MASP convida as agora ex-curadoras à renegociação da participação do núcleo a partir de um adiamento da mostra; sugere também a realização de um seminário e, ainda, propõe a aquisição para seu acervo das seis obras vetadas. Em outra matéria da *Folha de São Paulo* (datada de 23 de maio), a curadora Lilia Schwarz, uma das diretoras da exposição, avaliou o que aconteceu como uma série de “erros na condução e no diálogo essencial entre a

instituição e as curadoras” (Schwarz *apud* Moraes e Perassolo, 2022) e prospectou uma atitude de revisão por parte do museu, num caráter pedagógico de aprendizado.

É importante destacar que as curadoras emitem notas (Benites e Diniz, 2022, 2022a, 2022b) que se dão em articulação estreita com o MST por entenderem um funcionamento efetivamente coletivo do núcleo e, numa segunda carta, respondendo às propostas do MASP, as curadoras aceitaram a renegociação, mas consideraram vários pontos problemáticos, inclusive a proposta de aquisição das obras vetadas, já que, por razões contratuais, elas só poderiam ser exibidas atreladas à exposição do MASP. Nesta nova carta as curadoras continuam a renegociação em uma série de propostas, desdobrando suas visões em ações concretas (Benites e Diniz, 2022b).

A primeira delas é a de que as curadoras detenham a propriedade intelectual sobre o núcleo ‘Retomadas’, que seria transformado em *copyleft*, uma vez que suas lutas são coletivizadas e “não nos interessa submeter as Retomadas às normas de proteção de propriedade intelectual” (Diniz e Benites, 2022b). Propuseram, em seguida, que o ‘Retomadas’ se transformasse em uma convocatória aberta aos movimentos sociais que, a partir de seus próprios interesses, pudessem refazer suas próprias versões de ‘Retomadas’. Propuseram ainda que o museu concedesse acesso gratuito à exposição, seja interrompendo a cobrança de ingressos, seja ampliando a gratuidade, medidas mais efetivas para uma democratização dos espaços.

Um ponto bastante sensível – e que será debatido adiante – é o da aquisição das obras vetadas: os autores e detentores das imagens – André Vilaron, Edgar Kanaykô Xakriabá e o Acervo João Zinclar – não pretendiam vender suas obras ao museu. Ao invés da compra, as curadoras sugeriam a ampla reprodução dessas imagens em formato

de pôster que seriam distribuídas gratuitamente ao público da exposição. Tal recusa de venda foi justificada pelo:

(...) compromisso social e ético dessas fotografias, que não foram realizadas na intenção de se inserir nas dinâmicas do mercado da arte, mas de cumprir um papel político na luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas (Benites e Diniz, 2022b, s/p).

Tais fotografias trazem para o âmbito visual parte da realidade das manifestações, cujo intuito era o de auxiliar na disseminação das lutas desses movimentos, e não somente representar os movimentos. As curadoras sublinhavam que as imagens continham vínculos éticos e sociais (e não somente estéticos) que não poderiam ser amputados do núcleo.

Por fim, as curadoras acolheram “a autocrítica do Museu e sua disposição a elaborar medidas reparadoras” (Benites e Diniz, 2022b, s/p) e por meio dessa carta publicizaram as contra-propostas que colaborariam nesta direção reparatória, em comum acordo com o MST e os autores das imagens vetadas.

A narrativa que exponho aqui é parte de um desenrolar que também envolveu a sociedade civil por meio da repercussão pública do caso, a posterior e efetiva renegociação e a realização da exposição em 2022 com um novo formato, em acordo com o MASP, das propostas negociadas com as curadoras. Numa ação extendida das curadoras ainda envolveu seminários realizados na Unicamp em 2023 e até o presente momento de escrita deste artigo, envolverá a publicação de um livro editado pelo MST (e não pelo MASP), organizado pelas curadoras, ainda no prelo, com mais de 60 pessoas envolvidas na escrita da publicação, que será distribuída em *copyleft*.

Cabe perguntar, então, se o “erro inesperado” seria somente uma má condução, por parte do museu, das negociações e do tratamento da primeira curadora indígena de sua história e de sua parceira de curadoria, ou se essa má condução deixa entrever aspectos de censura, de silenciamento e de (re)colonialidade que remontariam a uma história mais longa que essa sucessão de dias e meses do ano de 2022. Precisando ainda mais o debate, não seria o caso de escolher um dos termos da pergunta anterior para respondê-la, mas de compreender que ambas as partes são relevantes. Tratou-se, certamente, de uma má condução, mas podemos levar ainda mais longe essa análise. Existe uma complexidade na relação entre as instituições artístico-culturais, os sujeitos políticos envolvidos, o mercado das artes e a própria democracia. Tais relações assimétricas são vulneráveis às tentativas de expropriação cultural, à branquitude (Bento, 2002), aos resquícios autoritários de um passado recente não suficiente trabalhado – desde a ditadura ao golpe de 2016 -, e, se pensarmos numa longa historicidade, a uma colonialidade atualizada. Todos esses elementos confeccionam uma trama intrincada, cuja detecção de processos não é tarefa simples. Essa tarefa é certamente dificultada pelos processos de mascaramento típicos da branquitude (Bento, 2002). Portanto, entrever colonialidade e extrativismo cultural nos exige ler nas entrelinhas e inferir gestos não explícitos.

Com isso também quero dizer que o fluxo dos acontecimentos deste caso envolve efeitos estéticos, éticos e políticos que precisam ser ressaltados e destacados para que não percamos de vista o embate desigual, cheio de contradições e cercamentos institucionais que o âmbito artístico-cultural institucionalizado sempre coloca em jogo. Quando uma instituição de arte como o MASP se enuncia como “diversa, inclusiva e

plural”, quais seriam os limites dessa inclusão e pluralidade? Quem participa e como se negocia esse desejo enunciado? Como conjugar as assimétricas posições hierárquicas e de mercado nesse jogo, que, mesmo com a intenção de democratizar, podem ainda sim expropriar e lucrar com isso? E o que acontece quando a exposição em questão tem o tema ‘histórias brasileiras’?

Além disso, o intuito deste artigo também é de se perguntar criticamente e à luz de um processo histórico mais alargado: o que realmente era perigoso nas fotografias vetadas? O que as fotografias fariam? Por que o museu pediria a exclusão dessas imagens ou a substituição delas? Ainda não menos importante é a dimensão étnico-racial que atravessa o debate, levemente até aqui sugerida: como conjugar a promoção pública, por parte do museu, da curadoria indígena com o (des)tratamento no caso do Retomadas? O desenrolar dos fatos mostrou se a contratação fez parte de um programa de inclusão ou foi tokenização? Poderia um museu sustentado por capital privado e financeirizado ser inclusivo, democrático e plural? Até que ponto?

Por fim, mas não menos importante, o caso engendra diferentes visões sobre representação e presença: qual a aderência das obras de arte aos seus contextos de origem e aos seus sujeitos históricos? Como elas se relacionam com a coletividade que nelas estão representadas e que, ao mesmo tempo, extravasam-nas? Colocados os fatos e as questões que atravessam esse caso, passemos a analisar oito pontos dessa trama intrincada de relações, contextos e sujeitos políticos refletindo a partir desta exposição, cujo intuito foi uma revisão de determinados marcos históricos brasileiros.

### **Ponto 1: As datas comemorativas revistas e o desafio do discurso nacional**

Faz-se pertinente uma breve leitura sobre os significados tomados para o ano de 2022 e o contexto de recrudescimento do autoritarismo no Brasil, sentido de maneira mais visível a partir do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016 e instaurado politicamente com a ascensão de Bolsonaro no poder executivo entre 2019 e 2022.

Muito além dos marcos comemorativos, forjar a nação brasileira se deu/dá a partir e por meio de reiterados atos de violência concreta, simbólica e epistêmica, convocando micro e macro histórias marcadas pelo etnogenocídio (Longhini, 2023) dos povos indígenas de Pindorama, pelos mais de três séculos de escravização do tráfico transatlântico no atlântico negro (Gilroy, 2001), pelo ecocídio (Ferdinand, 2022) e pela reprodução de uma hegemonia controlada pela brancura (Bento, 2002), ou seja, pela subalternização, questionamento, tutela e negação de direitos impingidos aos povos racializados como não-brancos, hegemonia essa financiada pelo capitalismo colonial. No Brasil, o discurso da mestiçagem freyriana amalgamou o racismo aos moldes brasileiros (Munanga, 2020), isto é, criou uma ambiguidade na detecção do racismo ou, como formularia Lélia Gonzales (1984), o racismo por denegação da própria realidade racista. O bicentenário da República rememora um Estado-nação tornado uno pelo exercício político e bélico e o centenário da Semana de Arte Moderna relembra uma identidade nacional cunhada a partir da ideia de modernização, que requer uma história de apagamentos, silenciamentos e esforços para construir em um tempo passado, histórias indígenas e negras que nos são contemporâneas. Por estratégias engenhosas, essas



narrativas foram silenciadas de múltiplas formas, em nome de um projeto modernista monocultural e mononacional (Belausteguigoitia, 2001).

O discurso nacionalista vai ser repaginado, a seu modo, nos sucessivos regimes autoritários brasileiros, desde a Era Vargas à ditadura civil-militar (1964-85). Ainda que estejamos sob regime democrático através da Constituição de 1988, traços autoritários, patriarcais, coloniais e racistas perduram na narrativa de um Brasil único que foram reencenados de variadas formas como em declarações no decurso do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016. A exemplo disso temos o deputado Mandetta (DEM-MS) que, ao proferir seu voto na Câmara dos Deputados a favor do *impeachment* da presidenta profere: “Porque nós temos um país a construir, por causa das famílias, por causa de Campo Grande, a morena mais linda do Brasil, pelo meu Mato Grosso do Sul e pelo Brasil, o voto é sim.” (vídeo no youtube<sup>7</sup>, 2’49”-3’). Mais violento ainda foi o voto do então deputado Jair Bolsonaro, que viria a ser eleito presidente da república em 2019 com o bordão “Brasil acima de todos e Deus acima de tudo”:

(...) perderam em 64, perderam agora em 2016, pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve, contra o comunismo, pela nossa liberdade, (...) pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de tudo, meu voto é sim (vídeo no youtube<sup>8</sup>, 7’55”-8’31”).

---

<sup>7</sup> Pode ser visualizado no link: [https://www.youtube.com/watch?v=Ht\\_bVvyjRuA](https://www.youtube.com/watch?v=Ht_bVvyjRuA). Acesso em 3 de julho de 2024.

<sup>8</sup> Pode ser visualizado em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ht\\_bVvyjRuA](https://www.youtube.com/watch?v=Ht_bVvyjRuA). Acesso em 3 de julho de 2024.

Tais narrativas atualizam a perspectiva de um Estado-nação forjado e mantido pela violência, a fim de manter soterradas as existências e histórias fora da norma cisheteropatriarcal.

A tematização de histórias, no plural, nas sucessivas exposições do MASP vem no esforço de trazer à tona essas histórias tornadas “outras” nessa forja do Brasil e trazem para o bojo da discussão o tema “brasileiro” no ano de 2022. Contudo, o desafio expresso pelo caso do núcleo “Retomadas” parece levar ao limite a tentativa de representação das histórias por imagens e obras de arte e parece deixar mais evidente a problemática relação entre instituição cultural e os sujeitos históricos envolvidos nessas imagens.

## **Ponto 2: O histórico entrelaçamento entre instituições culturais, capitalismo e branquitude**

A relação entre espaços de arte institucionalizada – aquela que tem acesso ou mantém recursos públicos e/ou privados para sua realização e que recorre, portanto, aos regimes de contrato capitalistas – e branquitude pode ser facilmente perceptível através do benefício histórico que as pessoas socialmente lidas como brancas têm em reservar espaços de poder e visibilidade. Percebemos isso com um simples caminhar no interior de um museu como o MASP – com público majoritariamente lido como branco e de classe média e com pessoas racializadas em trabalhos terceirizados no museu – ou ao observar os fenótipos e sobrenomes dos/as diretores/as deste museu em seu website.<sup>9</sup> Contudo, detectar os meandros da expropriação e reserva desses capitais e espaços

---

<sup>9</sup> Pode ser visualizado em: <https://masp.org.br/diretoria> e <https://masp.org.br/sobre/governanca>. Acesso em 5 de julho de 2024.

podem ser mais difíceis de desmontar do que se pensa, pois caminharos em terreno camuflado ou não suficiente nomeado, como nos ensina Cida Bento (2002), com o pacto narcísico da branquitude. Um dos traços mais marcantes da branquitude é justamente seu aspecto aparentemente neutro, não-nomeado e camuflado em parâmetros técnicos supostamente descolados de uma herança colono-capitalista.

No campo artístico-cultural, as empoeiradas distinções dicotômicas entre popular e erudito, alta e baixa cultura, arte moderna/contemporânea e arte popular/de massa reencenam essas segregações étnico-raciais a partir dos agentes considerados em cada um dos termos. Ainda que profundas denúncias e revisões tenham sido feitas nas últimas décadas (fruto, vale dizer, da persistência dos movimentos sociais e da implementação de políticas públicas afirmativas) a ponto de que vejamos as artes negras, afro-atlânticas, indígenas, ameríndias, afro-pindorâmicas (ou os nomes que queiramos dar, pois eles importam) sendo cada vez mais representadas nos museus, o histórico peso da branquitude, o aumento do fosso da desigualdade econômica e os estratagemas que o racismo anti-negro e anti-indígena atualizam, impedem que um mínimo dessa luta esteja sendo refletida nos quadros executivos e mantenedores das instituições culturais brasileiras, como uma forma inicial (ainda que insuficiente) de medida reparatória.

É por essas razões que autores/as, tais como Françoise Vergès, se perguntam se é possível descolonizar as instituições culturais. Vergès (2023) analisa, no contexto da (des)colonização francesa em África e na esteira de autores seminais tais como Frantz Fanon (1968), a atuação dos museus como ferramenta de implementação da colonização e sua atualização na colonialidade. Em sua leitura, a autora rememora uma orientação

fanoniana de “desordem absoluta” (Fanon, 1986, p. 26) no processo de descolonização e escreve:

Se quisermos aplicar essas observações ao museu, temos de falar das desigualdades estruturais dentro da instituição e entre os museus, dos roubos, dos confiscos e da corrupção (...) (Vergès, 2023, p. 50).

Tendo como horizonte esse programa radical a pergunta sobre a viabilidade da descolonização dos museus ganha relevo. Como seria possível reparar o imenso fardo da branquitude, com seu olhar colonial, patrimonialista e colonizante, e associado a isso, furar a onda da imensa força econômico-financeira da acumulação de capital em sua fase neoliberal?

A contratação de uma curadora indígena em um museu mantido pelo capital financeiro paulista, como é o MASP, visibiliza essa questão: não basta contratar uma curadora indígena se os procedimentos e tratamentos institucionais do museu perpetuam práticas excludentes. Por isso o caso do ‘Retomadas’ se mostra tão importante: parece ter sido um momento no qual houve uma pressão social, articulada e organizada, com lastro de 40 anos do MST e com o posicionamento de alguns artistas e mídia que parecem ter tocado em placas tectônicas da instituição mascaradas, porém, de procedimentos meramente técnicos, sem efeitos políticos.

Gostaria de elencar brevemente um desses procedimentos, sinalizado pela curadora Clarissa Diniz em entrevista concedida para esse texto (Diniz, 2024, entrevista): a proposta “reparatória” de aquisição das obras vetadas. Em conversa sobre a recusa da venda das referidas obras, Diniz (2024, entrevista) destaca uma problemática ética na

questão. Há a ilusão de que a aquisição de obras vai solucionar ou amenizar a assimetria estrutural dessa relação de venda e, por envolver um capital simbólico, há um acordo tácito de que a obra de arte comprada criaria alianças ou até resolveria a questão histórica via aumento do acervo patrimonial. Podemos elencar mais uma forma de atuação proveniente da dominação branca: o horizonte político-imaginativo se reduz à transformação da vida em valor expropriado/acumulado, realizado através do fetiche da mercadoria. Isso se articula, decerto, com a perspectiva recolonial colocada por Mombaça (2020). Essa é uma visão da propriedade privada: quando compro, compro também a ética envolvida na obra, já que ela fica enredada por termos contratuais capitalistas. Há um mito de que se eu detenho a posse, detenho também a visão ética que a atravessa.

E o que acontece no caso do 'Retomadas'? Não há a intenção de vendê-las ao museu, sob o prejuízo de trair seu objetivo. Benites e Diniz (2023) retomam essa questão:

Não bastasse o silenciamento do veto, a intenção de compra parecia uma forma de apagamento patrimonial, não é? De usar o colecionismo não para impulsionar, mas para estancar a marcha das imagens de luta. (Benites e Diniz, 2023, s/p)

Conversando sobre o papel das imagens, as curadoras refletem juntas que a questão também envolvia a circulação dessas imagens, isto é, toda uma atenção para que elas não ficassem sujeitas ao cerceamento da propriedade privada e para que elas pudessem circular em espaços, para além dos aparatos museológicos, que pudessem mantê-las em circulação. A solução proposta pelas curadoras foi a do *copyleft* das obras, justamente para mantê-las em circulação aberta, para não as cercear em sua luta.

### **Ponto 3: Não há substituição dos sujeitos históricos. Visões divergentes sobre documento, representação e presença**

Uma divergência de visão entre a direção curatorial do MASP e as curadoras do ‘Retomadas’ foi também enunciada pela curadora Clarissa Diniz (Diniz, 2024, entrevista). Trata-se da interessante clivagem entre documento e arte ou, dito de outro modo, entre representação e presença. Segundo Diniz, a abordagem do museu se inclinaria mais a pensar uma história da arte estritamente a partir das imagens, em parte descoladas do contexto de onde vieram e tornadas “arte” e, portanto, representadas (ou substituídas). Como se viu, no início desse texto, no caso de Sandra e Clarissa, a afirmação das fotografias era também pela presença dos sujeitos históricos e extrapolava, assim, o enquadramento da representação e reconectava-as com a realidade vivida.

Para a futura exposição ‘Histórias Indígenas’, o plano do MASP naquele momento era ter a curadora adjunta Sandra Benites como curadora geral e Clarissa Diniz também havia sido convidada para integrar essa futura exposição como curadora. Diante das dificuldades de chegar a um termo em comum no processo de ‘Retomadas’, Sandra pediu demissão do cargo de curadora adjunta e Clarissa recusou o convite de integrar o ‘Histórias Indígenas’.

Em conversas com o museu, as curadoras notaram que a perspectiva iconográfica adotada pelo MASP não permitia uma flexibilidade nas metodologias curatoriais, como a inclusão dos sujeitos históricos das lutas, algo que elas haviam experimentado na curadoria que fizeram conjuntamente para a exposição ‘Dja guatá porã’, no Museu de

Arte do Rio, na cidade do Rio de Janeiro, em 2017.<sup>10</sup> Para as curadoras, a inclusão de outras formas de presença, a possibilidade de se autorrepresentar de diversas maneiras que não estritamente pela imagem era parte do seu trabalho, não somente por diferenças metodológicas, mas também por questões políticas. Como elas relatam:

A questão ética colocada para nós foi que a maioria dos artistas que participavam do núcleo já vinha de lugares e de histórias de silenciamento. Portanto, não podíamos passar por cima disso e aceitar o silenciamento coletivo, o que acabaria fragilizando ainda mais esses artistas. Não só os autores das fotografias, mas todos. O corpo coletivo. (Benites e Diniz, 2023, s/p)

A decisão de cancelamento do núcleo foi vivida pelas curadoras com bastante pesar e sensação de que haviam jogado fora o trabalho de meses de muita gente envolvida, além do seu próprio trabalho. Contudo, quando foram argumentar junto ao MST sobre o veto das imagens e a ideia de cancelar o núcleo, perceberam afinidade deles com suas próprias éticas curatoriais e colocaram em prática a lição de 40 anos deste movimento social: “ou vai todo mundo, ou não vai ninguém”.

#### **Ponto 4: Como identificar traços coloniais de censura e silenciamento?**

Sobre esse ponto, já enunciado no desenrolar dos fatos desta introdução, atendo-me à questão da identificação de como a censura ou o silenciamento podem ter operado. Relembrando os fatos: para publicizar o cancelamento (MASP, 2022), o museu justificou questões técnicas de cronograma, depreciando o trabalho das curadoras. Aqui vemos

---

<sup>10</sup> <https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>. Acesso em 06 de julho de 2024.

uma desresponsabilização do MASP seguida de posta em questão do trabalho delas. Elas rebatem a primeira nota do MASP denunciando a intransigência institucional em todo o processo até então, não deixando outra possibilidade que não o cancelamento (Benites e Diniz, 2022a).

Será que o que precipitou o recuo do MASP foram as repercussões sociais e o posicionamento de Cildo Meireles, um artista consolidado e reconhecido internacionalmente? A quem o MASP escutou? Poderíamos pensar numa dimensão patriarcal da escuta do museu? E, se foi patriarcal, como lidar com a análise de Lilia M. Schwarz como tendo sido uma série de “erros na condução e no diálogo essencial entre a instituição e as curadoras” (Moraes e Perassolo, 2022)?

Esses questionamentos levam a pensar em como se vela uma censura, ou quais outros nomes podemos dar a atos excludentes, intransigentes e autoritários e, ainda, quais são os procedimentos que colaboram com o silenciamento em regimes enunciados como democráticos. A alegação de descumprimento de prazo e o revide na nota de esclarecimento (Benites e Diniz, 2022a) - de que um cronograma nunca foi fornecido às curadoras - revela que o erro partiu da instituição em questão ao não deixar estabelecido um cronograma exequível e em comum acordo. Perguntemo-nos o porquê de tal erro também vir acompanhado de uma desqualificação do trabalho das curadoras e, no decurso dos dias, nenhuma menção ao pedido de demissão de Sandra Benites. Como as curadoras relatam:

A inexistência de uma resposta à saída da curadara — tanto na nota, quanto nas tratativas institucionais (posto que até o momento não houve retorno do Museu à sua carta de demissão)



— é um alerta sobre os apagamentos insistentemente perpetrados pelas políticas do MASP e, por isso, sublinhamos que nos parece absolutamente urgente que seus apresentadores se posicionem e respondam, tanto público quanto privadamente, à demissão de Benites (Benites e Diniz, 2022b).

Vemos aqui os entremeios de um exercício de poder assimétrico: atos intransigentes, como nomeiam as curadoras, sendo suavizados, não-comunicados e, mais grave, utilizando-se do exercício de poder da parte ‘contratante’ em não responder. Ainda mais por envolver a primeira curadora indígena da instituição, a menção ao recorrente apagamento das políticas do MASP também pode remeter ao apagamento histórico perpetrado diligentemente na colonização, durante o império e no regime republicano:

(...) os indígenas fizeram parte, sistematicamente, dos grupos excluídos da Primeira República de 1889. Se mesmo durante o Império o interesse foi mais retórico que pragmático, e se os nativos figuraram antes no romanceiro romântico e na pintura histórica do que em políticas de efetiva aplicação, com a República o apagamento seria ainda mais evidente. Caso exemplar foi o massacre dos caingangues em 1905, para que a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil pudesse ser construída. Na época, o cientista Hermann von Ihering, então diretor do Museu Paulista, foi aos jornais defender o extermínio desse grupo. Os trilhos da civilização precisam passar, esbravejava ele, expondo publicamente sua visão de que os indígenas, que nunca foram entendidos como proprietários ou bons vizinhos, eram uma sorte de impedimento humano (Scharwcz, 2019, p. 138).

O contexto do ano de 2022, após quatro anos de um governo que reeditou o autoritarismo mascarado de democracia, que vinha, aliás, se anunciando desde o golpe de 2016 (como mostrado nas declarações dos então deputados citados neste artigo),

deixa as ações do MASP ainda mais problemáticas. As assimetrias estruturais da relação curadoras-museu se agravam pois deixam brecha para serem lidas igualmente na chave do autoritarismo do regime civil-militar, através do mecanismo da censura.

Ademais, uma das estratégias da colonialidade é a do rebaixamento da capacidade dos sujeitos envolvidos (Mignolo, 2008). Desqualificar o trabalho das curadoras, ainda mais em uma nota pública, parece lançar mão dessa estratégia colonial. Tais apagamentos e camadas históricas que se sobrepõem precisam ser velados em razões técnicas para se desvencilharem discursivamente do colono-capitalismo e do autoritarismo; para que tenham uma sustentação plausível numa democracia. Se olharmos o peso histórico que as notas do MASP reencenam, apagamento, silenciamento e censura acabam, num contexto brasileiro, voltando ao nosso horizonte léxico. A forma (branca) de suavizar esse peso é o mascaramento.

#### **Ponto 5: O recuo do MASP e o recolonial**

Em termos gerais, instituições que não agem de forma direta em suas relações assimétricas – ainda que difícil balanceamento - reproduzirão a problemática capitalista da expropriação. Tal reprodução é uma operação recolonial (Mombaça, 2020), isto é, uma reinscrição das vidas negras e indígenas na esfera de valor mercantilizada, que retira dessas mesmas vidas seu poder subversivo contra a expropriação. No caso do ‘Retomadas’, esse poder subversivo está inscrito tanto na presença da curadoria como nas fotos e sujeitos históricos envolvidos.

Minha leitura do caso do ‘Retomadas’ é a de que houve, de fato, uma autocrítica do MASP, porém ela é visibilizada, pelo menos na sequência de notas e matérias de

jornal, a reboque da repercussão nacional e internacional do caso, sob o perigo de ser vista como instituição censora e silenciadora. As próprias curadoras sinalizam isso:

Temos consciência de que a resposta diligente dos públicos do MASP, a mobilização popular, a repercussão nacional e internacional do caso e o apoio de artistas que se retiraram de Histórias Brasileiras foram centrais para o movimento autocrítico do Museu (Benites e Dinis, 2022b, s/p).

Em regimes democráticos, tal pecha também acarretaria perdas financeiras, de reputação no meio especializado e de possibilidade de futuras parcerias. Houve, é evidente, um trabalho interno de revisão crítica, porém este parece ter ficado circunscrito nos limites da propriedade privada.

#### **Ponto 6: “Retomar as retomadas” - sob quais condições participamos?**

De um ponto bem diferente que a instituição museal observe os procedimentos pelos quais o núcleo ‘Retomadas’ efetivou o bordão social de que ‘a luta é coletiva’. Evidente na carta de proposições sugerida publicamente ao MASP (Benites, Diniz, 2022b), as curadoras não somente acolheram a autocrítica da instituição, mas também avançaram em uma imaginação política factível, realizada por meio de negociações que envolveram o movimento como instância coletiva e seus agentes como autores. Nesta carta vê-se a proposição de uma retratação possível e a transformação em procedimentos ‘técnicos’ das visões políticas do movimento: ‘ou vai todo mundo, ou não vai ninguém’.

Note-se que a carta é endereçada não ao MASP como empresa na forma de sociedade anônima (S/A) mas sim aos seus dirigentes:

Prezados presidente do conselho deliberativo, diretor presidente e diretor artístico do Museu de Arte Assis Chateaubriand, MASP, Srs. Alfredo Egydio Setubal, Heitor Martins e Adriano Pedrosa (Benites e Diniz, 2022b).

Tal recurso não parece ser meramente uma forma de endereçar ao remetente, mas sim aponta algo bastante óbvio, mas que passa despercebido nas negociações: as pessoas são as instituições. Essa tomada de posição resubjetiva a ponta da negociação ‘instituição’ como pessoas que tomam decisões numa situação definida. É também uma estratégia de posicionalidade.

Num outro movimento, ao passo que as curadoras eram responsabilizadas como profissionais individualizadas, elas aderiam ética e politicamente aos seus interlocutores usando uma estratégia de corpo coletivizado. Como relata Clarissa Diniz: “usamos a estratégia do corpo coletivo, fizemos tudo com o MST, negociado e aprovado pelos seus dirigentes. Foi um grande aprendizado com esse movimento social” (Diniz, 2024, entrevista).

Continuando as negociações a partir da carta de proposições das curadoras, reiniciou-se um processo que envolveu reuniões e reformulações contratuais entre as curadoras e a instituição, a fim de que acolhessem suas demandas e que fossem redefinidos os termos de participação e, com isso, fossem modificadas as condições de participação do núcleo ‘Retomadas’.

### **Ponto 7: Imaginação institucional - a luta é coletiva**

Um fundamental desdobramento do caso 'Retomadas' foi a possibilidade de re-imaginar uma participação institucional que pudesse acolher outras formas de presenças (como a proposta de ação do MST na abertura da exposição), outros modos de produzir a disseminação do próprio caso e suas consequências para o debate artístico-cultural e político. As propostas de adesão maior às gratuidades, a realização do Seminário *online* sobre o caso, a não permissão de venda das fotos, mas sua distribuição no modo *copyleft*, são parte de uma imaginação institucional que quer um museu mais coletivizado, ajudando a abrir as cercas da propriedade privada museal e da arte e auxiliando a disseminação das imagens e outras formas de autorrepresentação para além das cercas privatizantes do colecionismo.

Diniz (2024, entrevista) relata que o processo entre as propostas da carta e o que se efetivou no MASP foi uma construção interessante numa experiência direta com uma organização democrática e social. A curadoria, segundo ela, foi uma instância de exercício de convergência de interesses. Ainda que tenha sido um processo desgastante por conta dos vetos e dos acontecimentos, Diniz (2024, entrevista) relatou que os problemas geraram aprendizados a partir da lógica da organização social, em sua tradução curatorial e em negociação com a instituição.

Um exemplo dessa negociação foi a proposta de ação para o vão do MASP na abertura da exposição. Entendendo que o vão do MASP tem questões estruturais e arquitetônicas, houve modificação da ação de abertura. Foi, então, realizada uma *mística*, que consiste numa prática de fortalecimento estético do MST, no espaço interior do MASP. Diniz (2024, entrevista) relata que a solução da *mística* foi muito sagaz pois

trouxe fortalecimento emocional aos presentes e foi uma forma de embate de estéticas: a do museu e a do MST. Como relata Diniz (2024, entrevista): “experimentamos, na mostra coletiva, que a gente quer gente, uma coletividade temporária que se une em um contexto. Fazer a coletividade valer. Vamos agir coletivamente.”

### **Ponto 8: Quem conta a história e o que as memórias fazem? Perspectiva sobre memorialização**

A partir da efetivação de uma proposta mais coletivamente negociada no seio do núcleo ‘Retomadas’, uma questão que se colocou, para as curadoras, foi a disseminação do caso por meio do Seminário *on-line*, proposto pelo MASP e acolhido pelas curadoras, e pela proposta de um livro. O que se deu foi que o livro será uma publicação que sairá pela editora do MST e está sendo realizado de forma autônoma, por financiamento coletivo e colaborativo, além de ser publicado pelo modo *copyleft*. Tanto o seminário como especialmente a publicação tocam na questão da documentação e da memória, em como organizar os rastros e discursos do que aconteceu e, principalmente, continuar a ser sujeito de sua própria história, seguir narrando os fatos e ampliando o debate.

Ao compreender que as lutas pela terra têm história muito mais longa do que, inclusive, os anos que forjam o Brasil, há em jogo uma perspectiva em abordar a memorialização, seus sentidos e modos próprios de proceder, que excedem as apropriações capitalistas. Em texto para a revista *ZUM*, as curadoras refletem sobre “o que ensinam – e talvez sobre o que não podem ensinar – as imagens” (Benites e Diniz, 2023, s/p). Em conversa entre as duas, Benites esclarece os sentidos das capturas das

imagens para os guarani e mostra como essa ética orientava a curadoria que faziam juntas. Cito Clarissa Diniz, que sintetiza:

Você tocou nos dois aspectos centrais de nossas conversas em torno das fotografias de André Vilaron, João Zinclar e Edgar Kanaykõ Xakriabá no núcleo Retomadas: a luta e a caminhada. Chegamos a essas seis fotografias a partir da ideia de marcha, pesquisando a iconografia das caminhadas de luta, como as históricas marchas do MST. Quando as imagens foram vetadas, nós nos recusamos a pará-las. Não aceitamos que não pudessem seguir em marcha, que não pudessem caminhar, ir a público, estar no museu e semear o mundo também a partir de lá. Ao enfrentarmos o veto, as imagens continuaram sua caminhada. (Benites e Diniz, 2023, s/p).

Aqui revela-se o entrelaçamento entre ética, estética e política das curadoras, seus motivos de escolha e mais, sua ética em não frear as imagens, em não frear sua disseminação. Se quisermos caminhar na direção de desmontar uma colonialidade - isto é, a captura, expropriação, lucro e expulsão dos sujeitos das imagens -, “precisamos questionar para que e a quem servem as imagens” (Benites e Diniz, 2023, s/p). A proposta ética, então, requer que caminhemos com as imagens, honrando seus sujeitos e demandas reais. Não há espaço para aceitar a violência contra elas, motivo da recusa de prosseguir com a realidade do veto. Essa seria uma maneira de combater o silenciamento ou censura, a de honrar as imagens, seus sujeitos e suas lutas.

Para manter aquela luta acordada no Masp, tivemos que estar de acordo com o enfrentamento que ela nos demandava no agora. Só assim podemos caminhar com essas memórias, construindo um futuro no qual elas possam manter seu espírito de luta vivo. (Benites e Diniz, 2023, s/p).

## Considerações Finais

Este artigo abordou o caso do veto de seis fotos do núcleo 'Retomadas', da exposição 'Histórias brasileiras' no MASP e seus desdobramentos, a saber: a decisão do cancelamento do núcleo, sua repercussão midiática e social, os posicionamentos de curadoras e instituição, o recuo do MASP e as tratativas de reparação para a reinserção do núcleo na referida exposição, realizada no ano de 2022. Conjuntamente ao caso do 'Retomadas' refleti sobre oito aspectos: 1. Datas comemorativas e os desafios do discurso nacional; 2. O histórico entrelaçamento entre instituições culturais, capitalismo e branquitude; 3. Visões divergentes sobre documento, representação e presença; 4. Identificação de traços coloniais de censura e silenciamento; 5. O recuo do MASP e o recolonial; 6. Sob quais condições participamos; 7. A coletivização das lutas e as decisões curatoriais e, por fim, 8. A perspectiva das curadoras sobre as imagens e sobre memorialização.

Caberia, ainda, delinear o percurso feito a partir dos oito pontos no sentido de visibilização dos modos de captura e expropriação no campo da cultura a partir desse caso específico e a reação não somente de denúncia coletiva do veto, mas também da negociação concreta de formas de reparação mais coletivizada e de desdobramentos que seguem seu curso para além do contexto de 2022. Este foi um caso cuja repercussão está sendo desdobrada em ações e reflexões sobre o papel dos sujeitos históricos envolvidos e as relações com os processos de memorialização. Do ponto de vista dos sujeitos envolvidos, trata-se de não permitir a exclusão desses sob o recurso da representação no contexto cultural e artístico, algo que já é um estratagema da articulação entre branquitude e arte. A vinculação entre as fotos vetadas e os sujeitos históricos talvez



indique qual seria o ‘perigo’ dessas imagens para o museu. A adesão aos propósitos das fotografias, por parte de seus autores, sairia do ‘quadro’ programado do museu, que canaliza os afetos das obras contidas nele em certa direção do capital simbólico e financeirizado. Traíndo esse último destino e aderindo à luta coletiva, as fotografias talvez sejam perigosas pois também elas são dissidentes, no seu percurso, não domadas pelo cerceamento do capitalismo.

Mais uma camada da memorialização se refere à própria perspectiva guarani sobre as imagens e que se expressa nas curadorias realizadas por Sandra Benites e também nas curadorias em conjunto que ela realiza, nesse caso, com Clarissa Diniz, ambas experientes curadoras com uma trajetória firme no campo das artes. Suas perspectivas e práticas curatoriais excederam aos enquadramentos propostos pelo MASP. Com suas propostas, as curadoras tencionaram o limite do compromisso material – não somente no âmbito artístico-cultural – com as imagens e sujeitos envolvidos. Há, contudo, ainda bastante a refletir e depreender a partir das propostas levadas a cabo na negociação, que pedem certamente novas reflexões.

## Referências

Artreview. (2022). *Censorship row engulfs Museum of Art São Paulo*, 16 de maio. Disponível em: <https://bit.ly/42jt7BK>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

Belausteguigoitia, M. (2001). “Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua índia en los umbrales de la nación”. *Debate Feminista*, 12 (24).

Benites, S. e Diniz, C. (2022). “A todas as pessoas convocadas...”. *Select*, 12 maio. Disponível em: <https://select.art.br/basta-masp/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2024.

Benites, S. e Diniz, C. (2022a). *Curadoras de exposição cancelada no MASP lançam nota oficial*. Website do MST. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/16/curadoras-de-exposicao-cancelada-no-masp-lancam-nota-oficial/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

Benites, S. e Diniz, C. (2022b). *Carta das curadoras após o MASP voltar atrás de veto às fotos do MST*. Website do MST. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/>. Acesso em 2 de julho de 2024.

Benites, S. e Diniz, C. (2023). *A memória precisa caminhar*. Revista de fotografia ZUM, Instituto Moreira Salles, 29 de junho. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-24/a-memoria-precisa-caminhar/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2024.

Bento, C. (2002). *O pacto narcísico da branquitude*. Tese de Doutorado. Orientação: Iray Carone. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento\\_do\\_2002.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf). Acesso em 4 de outubro de 2024.

Diniz, C. (2024). Entrevista online com a autora. 06 de fevereiro.

Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Ferdinand, M. (2022). *Uma ecologia decolonial – pensar a partir do mundo caribenho*.

Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Ubu editora, 2022.

Folha de Sao Paulo. (2022). “Cildo Meireles retira obras no MASP após museu vetar fotos do MST”. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/cildo-meireles-retira-obras-de-exposicao-no-masp-apos-museu-vetar-fotos-do-mst.shtml>. Acesso em 22 de fevereiro de 2024.

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro – modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

Gonzales, L. (1984). “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 3 (1), pp. 223-244.

González Vásquez, A. e Ferreira Zacarias, G. (2017) “Estética(s) Descolonial(is)”: entrevista com Pedro Pablo Gómez”, *Revista Vazantes*, 1 (2), pp. 43–52. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20503>. Acesso em 2 julho 2024.

Honorato, C. *Uma abordagem pós-crítica do caso Retomadas*. Publicação Retomadas. São Paulo: Editora do MST, no prelo.

Longhini, G.D.N. (2023). “Perspectivas indígenas e antirracistas sobre o etnogenocídio: contribuições para o reflorestamento do imaginário”. Dossiê Psicologia social e antirracismo: compromisso social e político por um outro Brasil. *Revista Psicologia e Sociedade*, 35, pp. 1-15. <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2023v35e277101>.

MASP. (2022). *Sobre o MASP*. Disponível em <https://masp.org.br/sobre> . Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

MASP. (2022a). *Nota 14.5.22 sobre a exposição Histórias Brasileiras*. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

MASP. (2022b) *Nota 20.5.22 sobre a exposição Histórias Brasileiras*. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

Medeiros, J. (2022). “Muleta” democrática do MASP é metástase do autoritarismo.[Online]. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniaocensura-masp/>. Acesso em 1 de março de 2024.

Mignolo, W. (2008). *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado da identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade, 34, pp. 287-324.

Mombaça, J. (2020). *A Plantação Cognitiva*. Masp Afterall – Arte e descolonização. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em 19 de dezembro 2024.

Moraes, C. & Perassolo, J. (2022). *Primeira curadora indígena pede demissão do Masp após veto a fotos do MST*. Folha de São Paulo, 17 maio. Disponível em <http://bit.ly/3hZaku0>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

Moraes, C. & Perassolo, J. (2022a). *Cildo Meireles retira obras de exposição no Masp após museu vetar fotos do MST*. Folha de São Paulo, 19 maio. Disponível em: <https://bit.ly/3qkPt8g>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

MST. (2022). *Decisão do MASP desrespeita a história do MST*. Website do MST. Disponível em <https://mst.org.br/2022/05/12/decisao-do-masp-desrespeita-a-historia-do-mst/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

Munanga, K. (2020). "As ambiguidades do racismo à brasileira." In *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva. Recuperado de [https://biblio.fflch.usp.br/Munanga\\_K\\_3117175\\_AsAmbiguidadesDoRacismoABrasileira.pdf](https://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_3117175_AsAmbiguidadesDoRacismoABrasileira.pdf). Acesso em 8 de julho de 2024.

Paiva, A.S. (2022). *A virada decolonial na arte brasileira*. São Paulo: Editora Mireveja.

Schwarcz, L. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Quijano, A. (1992). *Colonialidad y modernidade-racionalidad*. In Bolillo, H. (ed.) *Los Conquistados*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, Flacso, pp. 437-447.

Quijano, A. (2005). "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina." In: Lander, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais*. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO. pp. 227-278.

Vergès, F. (2023). *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Editora Ubu.

Portal C & América Latina. (2020). *MASP contrata curadora indígena*. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/masp-contrata-curadora-indigena/>. Acesso em 23 de fevereiro de 2024.

The New York Times. (2020). *Brazil's First Indigenous Curator: 'We're Not Afraid Anymore'*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2024.

Meireles, Flavia. *Núcleo Retomadas no MASP – (Re)colonialidade e Resistência*.

*Financiado por ruralistas, Masp barra fotografias do MST e do movimento indígena*. (2022).  
Canal do youtube “De olho nos ruralistas”, 24 de maio. Acesso em 15 de março de 2024.

Walsh, C. (2017). *Pedagogías Decoloniales. Práticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir*. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Editora Abya-Yala.